

Uma mão, uma ajuda, um sorriso

Paulo Alexandre Proença Meireles

**Trabalho de Projecto de Mestrado
em Ciências da Comunicação
Especialização em Cinema e Televisão**

Outubro 2015

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Catarina Alves Costa.

Dedico este trabalho de projeto ao meu filho e à minha mulher por toda a paciência, consideração e amor que tiveram para comigo.

AGRADECIMENTOS

Sandra Tavares

Gustavo Proença Meireles

Dr.^a Olga Oliveira Cunha

Maria Gaivão

Rómulo Ustá

Raquel Pombo

A todos os treinadores e jogadores da Escolinha de Rugby da Galiza

A todos os Diretores de Equipa da ERG

A todos os funcionários e voluntários do ATL da Galiza e da Casa Grande

Federação Portuguesa de Rugby

TRABALHO DE PROJECTO

Uma mão, uma ajuda, um sorriso

PROJECT WORK TITLE

A hand, a help, a smile

RESUMO

Neste trabalho de projeto pretendo mostrar o esforço extraordinário feito ao longo de mais de trinta anos por uma instituição, que ao longo deste tempo criou várias valências na área social, criando pelo caminho uma Escola de Rugby, a Escolinha de Rugby da Galiza. Este relatório descreve o percurso que fiz e as motivações pessoais que levaram à captação das imagens recolhidas durante a realização deste documentário, e discute questões de estilo e dispositivos observacionais que se ligam à própria identidade do documentário como género cinematográfico.

[ABSTRACT]

In this project work I plan to show the extraordinary effort made over more than thirty years by an institution that over this time has created several services in the social field creating at the way a Rugby School, the Galiza School. This report describes the route and personal motivations that led to the capture of images collected during the making of this documentary. It discusses questions of style in the observational film, and the identity of documentary as a cinematic genre.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário Observacional, Cinema Verdade, Desporto, Rugby, Projeto Comunitário

KEYWORDS: Observational Documentary, Direct Cinema, Sports, Rugby, Community Project

ÍNDICE

Lista de Abreviaturas.....	6
Introdução.....	7
Capítulo I: Objeto de estudo.....	11
I. 1. ATL da Galiza.....	11
I. 2. Escolinha de Rugby da Galiza.....	15
I. 3. Breve caracterização sócio-demográfica dos jogadores da ERG.....	18
Capítulo II: Metodologia.....	22
II. 1. Documentário.....	22
II. 2. Cinema Verdade e Cinema Direto.....	34
II. 3. Construção do Documentário.....	39
II. 4. Montagem.....	43
II. 5. Personagens.....	46
Conclusão.....	50
Bibliografia e Webgrafia.....	54
Lista de Tabelas.....	55
DVD do Documentário: <i>Uma mão, uma ajuda, um sorriso</i>	57

LISTA DE ABREVIATURAS

AEC's – Atividade de enriquecimento escolar

AEIS Agronomia – Associação de Estudantes do Instituto Superior de Agronomia Rugby

AEIS Técnico – Clube de Rugby do Técnico

ATL – Atividades de Tempos Livres

CDUL Rugby – Centro Desportivo Universitário de Lisboa

CF Belenenses – Belenenses Rugby

CMC – Câmara Municipal de Cascais

DIST – Divisão Intervenção Sócio Territorial

EMGHA – Gestão da Habitação Social de Cascais, EM, SA

ERG – Escolinha de Rugby da Galiza

EB1 da Galiza – Escola Básica do 1º ciclo da Galiza

FPR – Federação Portuguesa de Rugby

GD Direito – Grupo Desportivo Direito

IPSS – Instituição Privada de Solidariedade Social

ISS – Instituto da Segurança Social, I. P.

Palops – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa

USF – Unidade de Saúde Familiar

INTRODUÇÃO

A viagem pode ser uma das formas mais satisfatórias de introspeção.

Lawrence Durrell

Realizar um documentário implica, amiúde, que se inicie uma viagem não só exteriormente mas também interiormente, quer por parte do realizador, quer por parte do público uma vez que os olhares perante o produto são, necessariamente diferentes ainda que complementares.

O planeamento da viagem é, por vezes, ultrapassado pela própria viagem que se empreende já que os caminhos que se afiguram são diversos e muitas vezes desconhecidos.

A escolha do tema para o presente trabalho é pessoal e teve por base o acompanhamento que tenho feito ao meu filho Gustavo, na sua integração na Escolinha de Rugby da Galiza. No entanto, e apesar de ser este o meu objeto final, cedo verifiquei que seria redutor “olhar” somente para o projeto referido, sem descrever e contextualizar o seu enquadramento num projeto maior, essencialmente de cariz comunitário e de solidariedade social.

O trabalho que a seguir apresento pretende expor não só as motivações da escolha deste duplo tema e do seu conteúdo, mas também as suas origens, a metodologia e o estilo usado para a execução deste documentário. Assim, pretendo cruzar as questões específicas ligadas aos modos de fazer do meu documentário com questões mais gerais associadas à própria identidade do documentário enquanto género cinematográfico com as suas escolhas, dispositivos e protocolos.

Procurei centrar-me aqui no processo de trabalho e tentarei de forma fiel abordar todos os passos seguidos por mim para a concretização deste projecto que acompanho, desde que o meu filho Gustavo ingressou¹ na Escolinha de Rugby da Galiza até à data².

¹ O ano de ingresso na ERG – Escolinha de Rugby da Galiza foi a 09/11/2012. Porém esta data refere-se à inscrição do meu filho na FPR por parte da ERG. O Gustavo entrou uns dois ou três meses antes ERG.

² Até ao ano em que este relatório começou a ser redigido, em Julho de 2015.

Se no início era minha pretensão dar a conhecer um projeto de desporto com uma ligação muito forte à área da solidariedade social através do retrato de crianças que apesar das grandes dificuldades por que passam, fazem de tudo para jogarem um desporto que nem sequer é tradição no nosso país, cedo verifiquei que este tema era pouco expressivo do que esta instituição representava, tendo iniciado contactos com a Presidente da ERG no sentido de me enquadrar e contextualizar o projeto.

Nos encontros que se seguiram, foi-me dado a conhecer e a perceber, pela mão da própria Presidente, amavelmente, que o projeto ERG não era só o Rugby, tinha também a tarefa de promover o sucesso escolar dos seus jogadores. Este objectivo era materializado com a celebração de um acordo contratual entre a ERG e os Jogadores, onde estes se obrigam a tentar ser os melhores alunos das suas turmas e caso não apresentem notas positivas não podem jogar, assumindo assim um papel pedagógico junto dos mesmos. Este foi assim o ponto de partida para o desenvolvimento de uma temática mais alargada, que desse um contexto social ao documentário.

O trajeto que eu decidi tomar para a concretização deste projeto passou, ao longo de três anos, por várias etapas.

A primeira etapa, como não podia deixar de ser, foi a minha curiosidade inicial pela ERG, no momento em que o meu filho nela ingressou. Rapidamente esta curiosidade inocente passou a uma observação mais atenta e aprofundada, vindo a verificar posteriormente, que a ERG não tinha surgido como os restantes clubes desportivos. Por trás daquela escola de rugby existiam outras duas instituições que originaram o seu aparecimento e constatei que ambas se complementavam para funcionarem em uníssono. Esta foi uma das outras razões que fez aguçar logo o meu interesse em querer dar a conhecer aquele projeto a toda a gente, através de um documentário.

Esta observação, que inicialmente passou pela minha presença nos treinos de todas as equipas dos vários escalões existentes da ERG, culminou, uns meses depois, com a gravação dos treinos e dos jogos oficiais e amigáveis da ERG e com a minha interação direta com os jogadores, treinadores e todos os envolvidos nestes projetos.

Uma mão, uma ajuda, um sorriso, é um documentário que tenta mostrar uma realidade única. Trata-se de um universo em que, à medida que nos sentimos mais envolvidos, nos vai criando uma sensação de fechamento. Um lugar onde não cabem, aparentemente, os problemas do mundo exterior. E tudo isto devido ao esforço dos funcionários, dos voluntários e amigos das instituições que fazem de tudo para que aquelas crianças e jovens tenham um futuro melhor e mais promissor.

Assim, os personagens deste documentário, ao contrário daquilo que acontece nalgum cinema documental, não são personagens treinados na arte da representação. São *não atores*, em que os papéis que representam no documentário são os que representam no seu dia-a-dia. Provavelmente a única referência que existe no documentário a uma representação, serão as entrevistas feitas a alguns deles, onde eu enquanto realizador do filme, apenas lhes pedi que me falassem nas referidas instituições, e qual era a função deles nas mesmas. Isto fez com que eles se sentissem mais à vontade pois estavam a falar sobre a sua casa, algumas vezes a entrevista dispersava-se para assuntos diversos mas não menos interessantes.

Desde o início que o meu objectivo era realizar um documentário observacional que expressasse tudo o que tinha sentido e vivenciado durante os contatos com a ERG. Assim, e porque sozinho fui operador de câmara e técnico de áudio, recorri ao uso de material de vídeo e áudio mais leve e fácil de manusear e que não me dificultasse os movimentos.

O recurso a este tipo de material fez com que eu conseguisse filmar cenas que permitissem ao espectador ter a sensação de estar dentro da cena e assim partilhar com eles a minha visão subjetiva enquanto realizador.

Um outro fator era a iluminação. Durante as filmagens acabei por não usar luz artificial. Filmei com sol, chuva, luz interior e até com nevoeiro. Ao recorrer somente à iluminação natural consegui imagens como precisava, nuas e cruas. Ou seja, não estavam muito garridas, nem muito descoloradas, estavam conforme foram registadas, puras na sua essência. E era isto que eu pretendia para o meu documentário.

Nas próximas páginas explanarei as motivações da escolha deste duplo tema e do seu conteúdo, as suas origens, a metodologia e o estilo usado para a execução deste documentário.

Capítulo I: Objeto de estudo

I. 1. ATL da Galiza

No início dos anos oitenta surge uma instituição que dava pelo nome de ATL da Galiza³. O ATL é um centro de tempos livres situado em S. João do Estoril, Concelho de Cascais. Esta Instituição, com o apoio da Stª Casa da Misericórdia de Cascais, ajuda famílias em situação de fragilidade económico-social e tem como prioridade as crianças e os adolescentes.

O ATL da Galiza surgiu como resposta aos problemas de integração de crianças na Escola Primária da Galiza. Em 1983 estavam a ocorrer vários problemas na escola primária da Galiza que passavam essencialmente pela desintegração das crianças na escola. Problemas de insucesso escolar ligados a problemas de indisciplina e de alguma violência, especialmente nos recreios. A diretora da escola de então, a professora Cândida Leite, solicitou o apoio do Instituto da Segurança Social para a resolução deste problema social. Uma das responsáveis da altura do ISS⁴, a doutora Teresa Abrantes, de uma forma muito engenhosa, organizou o que veio a ser chamado de Projeto Integrado da Galiza. Era um projeto que pretendia alcançar os seguintes objectivos: Acolher, receber e zelar pelo bem-estar das crianças e adolescentes; Individualizar e valorizar as suas capacidades, estimulando a sua autoestima, autonomia e responsabilidade; Estimular o viver em comunidade, com a aceitação da diferença; Reforçar o gosto pelo sucesso escolar e pela sua futura qualificação profissional; Apoiar a sua integração na comunidade alargada; Fomentar a prática desportiva, desvalorizando os efeitos negativos da competitividade; Estimular a proximidade e a relação com as famílias.

Nesse sentido e porque eram necessárias criar parcerias com atuação direta no terreno foram reunidas várias organizações e uma delas, a Santa Casa da Misericórdia de Cascais, ficou com a vertente da educação e criou o ATL da Galiza.

O ATL da Galiza inicia as suas atividades em 1983, e teve como primeiro e grande objetivo acolher e individualizar estas crianças. A maioria destas eram do Bairro de Fim de Mundo e viviam em barracas. Muitas delas eram oriundas dos *Palops* e de etnia

³ <http://www.atldagaliza.blogspot.pt/>

⁴ <http://www4.seg-social.pt/iss-ip-instituto-da-seguranca-social-ip>

cigana. Conhecendo a sua história, conhecendo o que estava por detrás delas, quais as suas necessidades e as suas dificuldades, tentou-se com elas, com a comunidade e as suas famílias orientá-las para um caminho diferente.

O Projeto Integrado da Galiza arrancou com a abertura do ATL e simultaneamente foram tomadas outras medidas, nomeadamente nas áreas da saúde e habitação. Muitas famílias desta comunidade não tinham médico de família, as crianças que não estavam vacinadas, a sua maioria vivia sem quaisquer condições habitacionais, etc. Foram tomadas medidas nesse sentido e também medidas paralelas, como por exemplo na transição das famílias das suas habitações abarracadas para as casas cedidas pelo município. Ao longo de vários anos a Santa Casa da Misericórdia de Cascais foi acompanhando a integração dessas pessoas nos bairros sociais, quer aqui na Galiza, quer noutras zonas do Concelho de Cascais.

O ATL da Galiza destinava-se só para crianças do 1º ao 4º ano e começou com setenta crianças mas rapidamente, sensivelmente sete anos, verificou-se que as crianças integradas no ATL queriam continuar no centro de atividades de tempos livres. Concluiu-se com agrado e contrariamente ao esperado, estas crianças queriam continuar a estudar. Também por esta altura acontece o impensável, as primeiras crianças de etnia cigana começam a frequentar o 5º ano. Estes factos obrigaram os responsáveis do ATL da Galiza a tornar-se encarregados de educação das crianças da Galiza pois existia um grande distanciamento entre a escola e estas famílias. Durante alguns anos, os responsáveis do ATL da Galiza enquanto encarregados de educação destas crianças faziam a ponte entre a escola e a comunidade.

Entretanto as crianças cresceram, portanto o ATL passou também a ter jovens e com eles as suas famílias. As famílias procuravam no ATL da Galiza, respostas para as suas necessidades. Necessidades básicas da vida, como por exemplo, emprego, alfabetização, qualificação profissional, apoios económicos, a ajuda para encontrarem um rumo diferente para as suas vidas. O ATL da Galiza além do trabalho com as crianças e jovens começou a intervir junto das suas famílias nas situações de emergência e na medida dos meios que dispunha.

Desde Setembro de 2010, várias equipas do ATL da Galiza, dinamizam diariamente projectos tais como o ATL, no seu conceito mais clássico na resposta

educativa e que acolhe 123 crianças e adolescentes; As AEC's na EB1 da Galiza com cerca de 70 crianças; Um projecto de animação sócio educativo no Jardim-de-infância da EB 1 da Galiza com 40 crianças. Criou ainda uma Escolinha de Rugby dos 4 e aos 18 anos e que neste momento é constituída por mais de 100 jogadores federados. E como não podia deixar de ser tem ainda a Galizoteca, um espaço de leitura e requisição de livros aberto à comunidade, com uma média de 50 leitores mensais.

Instituições como: Câmara Municipal de Cascais, Segurança Social, Junta de Freguesia do Estoril, Centro Comunitário da Boa Nova⁵, Agrupamento de Escolas de S. João do Estoril⁶, Agrupamento de Escolas de Alapraia⁷, USF extensão do Estoril, Banco Alimentar⁸ contra a fome, EMGHA, CERCICA⁹, Centro Paroquial de S. Pedro e S. João do Estoril, são instituições que servem e ajudam o ATL da Galiza, para uma intervenção comunitária coerente, sustentada e dinâmica.

O ATL da Galiza tem já 32 anos de atividade, com muitas vidas, muitas famílias, muitos amigos, envolvidos neste projeto. São afetos construídos e consolidados com muitos momentos felizes e outros menos bons. Mas que com a ajuda da comunidade, dos voluntários e das famílias, faz com que haja uma esperança para que se ultrapasse os momentos menos bons e que ajudam a conquistar outras batalhas futuras.

Em 2003, vinte anos depois, com um apoio de uma Fundação norte-americana, o ATL da Galiza abre a Casa Grande da Galiza. O objetivo da abertura desta casa era o ATL retomar, aquilo que eram as suas origens: o trabalho com as crianças em período pós-escolar, o apoio ao estudo, e promoção do desporto, etc. Com a criação deste novo espaço, a Casa Grande passa a assumir um trabalho concertado na promoção e apoio ao desenvolvimento dos projetos de vida individuais e das famílias. Assim os serviços prestados pela Casa Grande estão virados para as áreas da infância, juventude, adultos e idosos.

⁵ <http://www.cpestoril.pt/quemSomos.htm>

⁶ <http://aesje.pt/>

⁷ <http://aealapraia.com/>

⁸ <http://www.bancoalimentar.pt/>

⁹ <http://www.cercica.pt/>

A Casa Grande assenta o seu trabalho em três grandes projectos: Projeto Saber mais!, Projecto Família e o Projecto Desportivo.

Desde cedo percebeu-se que um dos grandes males, transversal a esta comunidade, era a falta de qualificação. Muitos indivíduos destas famílias não tiveram direito, nem tempo, nem espaço para poderem frequentar a escola. É aqui que entra o projecto, *Saber mais!*, dirigido aos membros mais vulneráveis da comunidade e tem como objectivo a qualificação do saber dos jovens e dos adultos. É um projecto de formação, cujo lema é: *saber mais para ser e fazer melhor!* Este projecto vem consolidar aquilo que já tinha sido iniciado: os cursos de formação, Português para estrangeiros¹⁰, o Curso de alfabetização, a Informática, Inglês¹¹, Corte e Costura e Cerâmica.

Não sendo a Casa Grande uma escola profissional, o que se pretende com estes cursos de formação é dar aos adultos ferramentas que eles possam utilizar e lhes facilitem a integração na comunidade alargada. Materializando um dos outros grandes objectivos deste núcleo que é acolher e individualizar as pessoas que aqui chegam e ao mesmo tempo apoiá-las na sua integração com a comunidade e na vida ativa.

A casa Grande da Galiza para além do Projeto Saber mais!, na área da qualificação de saberes, tem um outro projeto para dar apoio às famílias carenciadas. O *Projeto Família* incide nas áreas da empregabilidade com a sustentação da bolsa de emprego através de um programa diário de ofertas em parceria com a Divisão Intervenção Sócio Territorial¹² e voluntariado bem como a animação das pessoas e das famílias. Para além disso tenta fortalecer os recursos destas pessoas e famílias com a distribuição semanal de géneros do Banco Alimentar, através do Banco de Roupas e de utilidades e apoio à primeira infância, com atribuição de enxovais. E finalmente, visitam e apoiam os idosos em situação de isolamento ou doença.

Uma outra área que o Projeto Família abrange é o apoio ao projeto de vida de adolescentes e jovens com a atribuição de bolsas para jovens carenciados a frequentar cursos ou o ensino superior.

¹⁰ Curso de iniciados e avançados

¹¹ Curso de iniciados e avançados

¹² DIST

Tentando apoiar cada vez mais as pessoas, a Casa Grande da Galiza, cria um novo projeto: *O Sei Fazer*, destinado a pessoas que estão em situação de desemprego. Esta iniciativa legitima a qualidade daquilo que o indivíduo sabe fazer e tenta que isso seja uma mais-valia para lhe garantir um trabalho.

Todas as respostas criadas pela Casa Grande foram direcionadas para a concretização de um grande objetivo: dar às famílias as condições para que elas conseguissem estabilizar, para que não estivessem em sofrimento, para que não estivessem em situação de carência.

Em termos institucionais a equipa do ATL da Galiza é muito pequena, por este motivo, a grande mais-valia que tem sido consolidada ao longo destes anos, são os voluntários. O ATL da Galiza conta com o apoio de mais de duzentos voluntários, em todas as áreas e em todos os projetos. São eles a grande força e o garante para que algumas destas respostas não cessem.

I. 2. Escolinha de Rugby da Galiza

A ERG nasce de um projeto do ATL da Galiza – Projecto Desportivo com uma forte componente educativa e integradora. Surge da necessidade dos jovens quererem praticar atividade física e com isso poderem adquirir experiências e valores através do desporto. Este projeto pretende dinamizar e promover a atividade física; contribuir para a socialização dos praticantes; integrar as crianças e os jovens nos clubes do Concelho e contribuir para o bem-estar físico e psicológico das crianças e jovens.

O Projeto Desportivo foi criado para incidir em algumas áreas fundamentais. Uma primeira área foi a consolidação da Escolinha de Rugby da Galiza, cativando e mobilizando apoios institucionais junto de organizações governamentais e não-governamentais. Houve a necessidade da criação e manutenção de um gabinete desportivo, onde se pudesse tratar de todo o tipo de assuntos relacionados com desporto. Em terceiro lugar criar uma campanha de saúde no desporto, de modo a garantir medidas de prevenção na área da toxicodependência e delinquência e reforçar a integração na comunidade.

Era um objectivo investir numa formação complementar, em atividades lúdicas, na participação das crianças e jovens em diversas modalidades desportivas e finalmente

ter a possibilidade na organização e participação em eventos desportivos, para com isso integrar as crianças e os adolescentes na comunidade alargada, através de convívios regulares com outros clubes.

Existiram várias modalidades desportivas antes do rugby. Existiu o futebol, o ténis na Escola de Ténis do Estoril, natação, basquetebol, etc. Após todas estas tentativas desportivas para tentar agradar às crianças, o ATL decidiu fidelizar-se a um único desporto, o rugby.

A Escolinha de Rugby da Galiza foi fundada em Setembro de 2006 com o apoio de um colégio privado de Carcavelos o *St. Julian's School*¹³ e funcionava na Casa Grande da Galiza. Só com a perseverança da atual presidente da ERG¹⁴, o ATL conseguiu que este colégio apadrinhasse o nascimento da ERG que já conta nove anos de existência.

A ERG tem como função consolidar um espaço de intervenção comunitário através do Rugby, desenvolvido para a formação humana e desportiva de mais de 100 crianças e adolescentes, entre os 5 e os 15 anos.

Porquê o rugby? Porque é que não optaram pelo desporto rei do nosso país, o futebol? Parece esquisito, como o ATL da Galiza vai buscar crianças carenciadas de bairros vulneráveis, crianças entregues a elas próprias e as coloca num jogo de contacto físico puro e cheio de regras para cumprir.

Optou-se pelo rugby por tudo aquilo que o mesmo faz pelos seus jogadores. É nas inúmeras regras deste desporto que está o segredo. O rugby é um desporto com fronteiras bem definidas que obrigam os seus participantes a um grande exercício de autodomínio e de autodisciplina. Obriga à integração numa equipa e a trabalhar em equipa para chegarem a resultados positivos. Em termos de vida é fundamental para as crianças, que muitas das vezes estão entregues a elas próprias, que a partir deste desporto percebam, vivam e interiorizem a força de pertencer a uma equipa, a uma comunidade. Motivar estas crianças, através do Rugby, na apreensão e interiorização de valores próprios desta modalidade e de real importância na vida das sociedades, como sejam o espírito de grupo, a entreaajuda e solidariedade, a aceitação da diferença, onde

¹³ <http://www.stjulians.com/>

¹⁴ Maria Gaivão

todos são necessários independentemente das suas características físicas, culturais ou temperamentais.

A Federação Portuguesa de Rugby apoiou desde o início da sua constituição, e continua a apoiar com todos os meios disponíveis, a Escolinha de Rugby da Galiza/Santa Casa da Misericórdia de Cascais, hoje inscrita na FPR e participante nas suas competições, reconhecendo-lhe o mérito de se tratar de um projecto não apenas desportivo, mas em que, com sucesso e resultados provados, interiorizou os valores do rugby – como os da disciplina, lealdade, sentido de equipa e do coletivo, espírito de sacrifício e solidariedade – como instrumentais para um projecto mais vasto e profundo de integração e inclusão social, ligada também ao sucesso escolar, na zona da sua influência, a ponto de se ter tornado uma experiência pioneira de referência para iniciativas semelhantes a nível nacional.

(...) Se existe projecto já com maturidade e garantias de sustentabilidade suficientes que justifiquem um investimento de e no futuro, abrindo amplas perspetivas de desenvolvimento a muitos jovens desfavorecidos, esse projecto é sem dúvida o da Escolinha de Rugby da Galiza.

Manuel Paisana, Director Geral da FPR

(<http://www.scmc.pt/qca/index.php?id=72>)

A Escolinha de Rugby da Galiza no início era um projeto praticamente virtual. Isto é, não existia um campo para os jogadores, os treinos eram realizados em piso de cimento nas instalações alugadas da Escola Básica 2,3 da Galiza; não havia equipamento oficial para os jogadores usarem quando iam representar o seu clube em jogos oficiais e não tinham muito material para os treinos. Com o passar destes nove anos a ERG conseguiu apoios e posicionar-se em campo de igual para igual com outros clubes portugueses, tais como o CDUL Rugby, o GD Direito, o AEIS Técnico, CF Belenenses, AEIS Agronomia, etc.

"Passes de Gigante"

"Ver e sonhar para além do imediato, faz com que todos os projectos impossíveis se tornem uma realidade e exemplo. Assim nasceu a Escolinha de Rugby da Galiza, da Santa Casa da Misericórdia de Cascais. Indiferentes a quaisquer adversidades e ao habitual não que se ouve sempre que se apresenta algo de diferente, trabalhoso e ambicioso, este projecto sobreviveu e vingou à custa da atitude, disponibilidade e sacrifício de toda a equipa que o abraçou. (...) Sem campo próprio, treinam onde podem, essencialmente em pisos duros de cimento e afins. Exclusivamente concentrados em retirar proveito dos benefícios de um puro jogo coletivo, onde a disputa permanente pela posse da bola lhes permite um enquadramento educacional e afetivo que lhes transmite esperança e ensinamentos para toda a vida. E sem qualquer sentimento de desagrado ou descontentamento. (...) Os bons exemplos não só nos educam como nos fazem acreditar..."

Profº Tomás Morais

Director Técnico da Selecção Portuguesa de Rugby

(<http://www.scmc.pt/qca/index.php?id=72>)

Em 2013 o Presidente da Câmara de Cascais, o Dr. Carlos Carreiras, dá ao ATL da Galiza um campo degradado e um edifício contíguo a este com a condição que o ATL assuma a coordenação do Centro de Dia para apoio dos idosos da Galiza.

Com o apoio da Hasbro¹⁵, de muitos amigos e voluntários o ATL da Galiza conseguiu recuperar o campo e o edifício cedido pela CMC. A Hasbro foi fundamental na recuperação das infraestruturas do campo e na colocação do relvado sintético.

O edifício após as obras de recuperação e conservação passou a ser a sede da ERG e do Centro de Convívio de Idosos. Assim, com a partilha de um edifício, fomentou-se a interação geracional com o cruzamento diário de indivíduos dos quatro aos noventa e quatro anos.

I. 3. Breve caracterização sóciodemográfica dos jogadores da ERG

Porquê fazer uma caracterização sociodemográfica dos jogadores da ERG? E porque não de todas as crianças existentes do ATL da Galiza?

Como referi anteriormente, o meu interesse inicial era apenas realizar um documentário sobre a ERG. Apesar de ter alargado o meu campo de investigação para as outras valências de apoio à escolinha de rugby, foi a multinacionalidade existente em todos os escalões etários da ERG que me cativou, desde logo, a querer avançar com este projeto daí a necessidade de expressar esta informação num breve estudo demográfico.

A ERG da Galiza na época de 2014/2015 contava com um universo de cento e trinta e três jogadores inscritos na Federação Portuguesa de Rugby. Deste universo de jogadores cento e dezoito eram rapazes e quinze eram raparigas.

Logo, podemos depreender que este desporto, por ser predominantemente um desporto de contacto físico é maioritariamente escolhido por indivíduos do sexo masculino. As raparigas preferem desportos menos agressivos fisicamente.

Ver na lista de tabelas a Tabela 1

¹⁵ http://www.hasbro.com/pt_PT/

Em anos anteriores, existiu sempre uma equipa feminina na ERG. Contudo, na época de 2014/2015, não houve raparigas suficientes, da mesma faixa etária, para formar uma equipa.

A Escolinha de Rugby da Galiza, só tinha equipas até aos sub-18 até há cerca de duas épocas passadas. Os jogadores do escalão dos sub-16 pediram autorização à ERG para angariar mais jogadores e assim criarem uma equipa de Sub-18.

Ver na lista de tabelas a Tabela 2

O foco principal da ERG são os escalões mais baixos, ou seja dos megabâmbis (crianças dos 3 aos 5 anos) aos sub-14. A ERG sensibiliza as crianças os seus pais para a prática deste desporto e das vantagens oferecidas pela ERG aos seus jogadores. Esta angariação de adeptos tem início a meados de Setembro e vai até finais de Novembro em escolas do concelho de Cascais tais: como a Escola Secundária de S. João de Estoril, Escola EB 2,3 de Alapraia, Escola Básica 2,3 da Galiza, Escola Básica 2,3 de Alcabideche, Agrupamento de Escolas de Carcavelos e Agrupamento de Escolas IBN Mucana.

Os escalões como os sub-8 e sub-12 têm poucos jogadores, porque, as crianças não têm autonomia para se deslocarem sozinhas para as instalações da ERG e os pais não os conseguem levar aos treinos por incompatibilidade profissional.

Um outro fator para os pais não deixarem os filhos praticarem rugby, é o enorme desconhecimento que se tem pelo desporto em questão. A maioria das pessoas consideram o rugby bastante agressivo e julgam que não existem regras rígidas para aquilo que os jogadores fazem em campo. Este é de facto um desporto de contacto físico mas onde seus jogadores aprendem a fazer uma placagem¹⁶ ou um *ruck*¹⁷ sem se magoarem, no geral aprendem como devem fazer corretamente o contacto físico.

¹⁶ A placagem também conhecido como *tackle* é a principal técnica para parar o adversário. Esta deverá ser introduzida de forma progressiva e cuidadosa de forma a inculcar no jovem jogador o gosto pela mesma. Uma placagem dá-se quando, um jogador portador da bola, estando de pé, é agarrado por um ou mais adversários e atirado para o chão. É então o fator primordial e indispensável para se poder jogar rugby. Placagem deriva do francês *placage*, que está ligado ao verbo *plaquer*, o qual provém, por sua vez, do neerlandês (vulgarmente Holandês) *plakane*. Portanto, não tem relação com o verbo português placar ou aplacar, de origem latina.

¹⁷ Quando um jogador é placado ele solta a bola e é formado um *ruck*, podendo mais jogadores também serem adicionados. Eles empurram-se para tentar fazer a bola ficar do lado da equipa. Os jogadores dentro do *ruck* não podem usar as mãos para empurrar a bola. O *ruck* é a forma mais comum de se tentar roubar a posse de bola. Quanto mais jogadores a equipa usar no *ruck* mais forte ele ficará e maiores serão as

Já os escalões como os sub-14 e sub-16 têm mais jogadores a praticar rugby pois são jovens com alguma autonomia, já apanham o autocarro ou o comboio para chegarem às instalações da ERG sem qualquer problema. Uma outra razão é que alguns deles no final da época transitam para o escalão seguinte, porque já fizeram ou vão fazer 14 ou 16 anos de idade.

Ver na lista de tabelas a Tabela 2

Estas equipas da ERG são equipas multinacionais. Em todos os escalões existentes jogadores de várias nacionalidades. No total existem seis nacionalidades diferentes nestas equipas, existindo também jogadores portugueses de etnia cigana. A divisão por nacionalidades no universo dos cento e trinta e três jogadores da ERG pode ser verificada na Tabela 3. Contudo salvaguarda-se um dado importante. Apesar da maioria dos jogadores ter nacionalidade portuguesa não significa que tenham nascido em território português, ou seja, são filhos de pais emigrantes. A segunda e a terceira geração, já nasceram em Portugal e por vezes têm dupla nacionalidade. Poderemos então concluir que, devido às diversas nacionalidades, podemos encontrar na ERG uma multiculturalidade que enriquece tanto os jogadores como a restante equipa técnica.

Ver na lista de tabelas a Tabela 3

Quanto à distribuição destes jogadores estrangeiros pelas equipas da ERG a mesma não é intencional uma vez que os jogadores são inscritos na Federação Portuguesa de Rugby pelo ano de nascimento e automaticamente inseridos nos escalões respetivos da Escolinha de Rugby da Galiza. Equipas como os sub-12, os sub-16 e os sub-18, chegam a ter entre quatro a cinco nacionalidades diferentes.

Ver na lista de tabelas a Tabela 4

Os dados recolhidos para este breve estudo referem-se à época de 2014/2015, porém esta nova época de 2015/2016, equipas como os sub-12 que tiveram quinze jogadores na época passada têm neste momento trinta jogadores. O mesmo acontece com o escalão feminino que na época passada não existiu, mas que nesta época houve um grupo de raparigas que se aproximou da ERG formando uma equipa que está entre

hipóteses da equipa roubar a posse de bola. Em compensação, a equipa terá menos opções de jogadores livres para passar a bola ou para defender.

os 16 e os 17 anos e que treinam uma vez por semana. Os sub-14 por seu lado só têm 10 jogadores, quando na época passada tinham vinte e dois. O escalão dos sub-16 mantêm o mesmo número de jogadores. Os sub-18 continuam a existir, mas à semelhança da época anterior o número de jogadores não era suficiente para criar uma equipa. Por este motivo a ERG uniu-se ao colégio privado de *St. Julian's*, adversário da ERG, formando pela primeira vez na história do rugby português, uma única equipa que dá pelo nome de JAGUARES¹⁸.

A ERG é uma escola de rugby que está em constante transformação nas suas equipas. Porém existem valores que permanecem inalterados: Trabalho em equipa; ajuda ao próximo e não discriminação seja por género, religião, nacionalidade, estrato social ou mesmo constituição física. Como a velha máxima: Todos diferentes, todos iguais.

¹⁸ JAGUARES – *Julians And Galiza United At Rugby*

Capítulo II: Metodologia

No âmbito do meu Mestrado em Ciências da Comunicação na vertente de cinema e televisão foi possível aprofundar os conhecimentos adquiridos na minha licenciatura em Cinema e Televisão e aquisição de novas competências pessoais nesta área.

Das ferramentas de trabalho disponibilizadas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas para a conclusão do meu projeto de investigação do Mestrado, optei pela realização de um documentário. Trata-se de um género cinematográfico que, além de apreciar bastante, seria para mim um desafio realizar pela primeira vez um documentário.

Como tudo na vida, não foi uma tarefa fácil, mas gostei bastante de executá-la e apesar de poder ter tido um resultado diferente, foi para mim uma experiência enriquecedora e gratificante que me fez crescer como profissional.

Nos subpontos seguintes explorarei a parte teórica que envolve este género cinematográfico e apresentarei os passos que segui para a produção e realização deste documentário.

II. 1. Documentário

*Adj. relativo a documentos; que tem o valor de documentos;
s. m. conjunto de documentos; filme, habitualmente curto,
que possui carácter informativo.
(Universal, 2006, 543)*

*O ato de documentar com uma câmara é algo de concreto, é o primeiro ato cinematográfico. Esse ato que pode ser premeditado ou um impulso, surge-nos como uma marca. Documentar é algo importante do ponto de vista da humanidade.
(Penafria, 11)*

O termo *documentário* que John Grierson¹⁹ utilizou em 1926, teve como referência a palavra francesa *documentaire*. Apesar da palavra em si ser sujeita a uma utilização mais ampla, ele decidiu mantê-la. A palavra começa a ser adotada para

¹⁹ John Grierson foi um documentarista escocês pioneiro, muitas vezes considerado o pai do documentário britânico e canadiano. Em 1926, John Grierson cunhou e utilizou o termo “documentário” quando se referiu ao filme *Moana* de Robert Flaherty.

referenciar um género de filmes com características muito próprias que acabariam por originar uma realização e uma produção específicas.

Perante uma possível pergunta: O que é o documentário? Seria levado a responder que é um filme que mostra ou representa a realidade.

Para Manuela Penafria²⁰, o documentário regista a vida das pessoas e as suas próprias histórias. Porém, Penafria refere no seu estudo sobre “O Paradigma do Documentário: António Campos, Cineasta”:

Substituindo a pergunta “O que é o documentário?” por “Onde está o documentário?”, a resposta seria a afirmação: “O documentário está no cinema.” Esta afirmação não lhe esclarece nem lhe aponta qualquer tipo de especificidade, mas tem a grande vantagem de contribuir para estabelecer o cenário do nosso percurso: o documentário é o nosso objeto de estudo e é, também, a partir do documentário que iremos abordar e entrar no cinema.

(Penafria, 2009, 11 – 12)

Grierson concebeu características tradicionais ao documentário, com a utilização de imagens rigorosamente compostas; com a mistura de música de ruídos e recurso a uma montagem ritmada, recorrendo à narração através da voz *off* despersonalizada. Poderemos dizer que é com ele que surge o documentário de modelo clássico na sua forma e conceção.

Assim, o documentário pode ser dividido entre o modelo clássico e o modelo moderno.

O documentário clássico utilizado por John Grierson é definido, de acordo com Manuela Penafria, como um modelo expositivo. Este género é baseado no controle de conteúdos, de limites e de fronteiras por parte do realizador e em ilustrações e narrações construídas com finalidades que, na maioria das vezes, se baseavam na produção de documentários institucionais, os quais tendiam a reafirmar os factos de acordo com ponto de vista de determinada entidade. Esses documentários geralmente retratavam os problemas sociais da época e mantinham a função educativa defendida por John Grierson.

²⁰ Professora nos cursos de Licenciatura e Mestrado em Cinema na Universidade da Beira Interior. Doutorada em Ciências da Comunicação – especialidade Cinema, pela UBI. Investigadora do Labcom.IFP (www.labcom.ubi.pt) e coeditora da DOC Online (www.doc.ubi.pt).

Já o modelo moderno procurava uma interação com o público-alvo, de modo a despertar-lhes o senso crítico e permitir interpretações variadas, de acordo com a realidade de cada espectador.

Because documentaries address the world in which we live rather than a world imagined by the filmmaker, they differ from the various genres of fiction (science fiction, horror, adventure, melodrama, and so on) in significant ways. They are made with different assumptions about purpose, they involve, and they prompt different sorts of expectations from audiences.

(Nichols, 2001, xi)

Por volta de 1910, o que subsistia era a ficção de Hollywood com narrativas ficcionais de mundos imaginários, logo com uma ausência da realidade bastante presente.

Para Bill Nichols²¹ todos os filmes são um documentário, pois tratam-se de uma representação de culturas. Um filme possui no mínimo três histórias – a do realizador, a do próprio filme e a do público, logo, um documentário não pode ser classificado como uma representação da realidade mas uma representação do mundo seguindo determinado ponto de vista. Para ele, espera-se mais da representação do que da reprodução. Isto é, para Bill Nichols, uma reprodução é julgada pela fidelidade ao original, já uma representação é julgada pelo prazer que ela proporciona, o valor das suas ideias, bem como o conhecimento que oferece e a qualidade da visão. Mesmo tratando-se do ponto de vista de uma pessoa e não de um padrão, a fidelidade é essencial neste género.

Bill Nichols vai mais além quando refere que os documentários também podem ser divididos em seis modos de representação: o poético, o expositivo, o observacional, o participativo, o reflexivo e o modo performativo. Para ele, estas são as categorias básicas em que os documentários se inserem e cada uma delas possui os seus próprios códigos, regras e métodos de trabalho, não havendo uma perspectiva sucessória e evolucionista. Começamos então por analisar todos estes modos de representação existentes neste género cinematográfico – o documentário.

²¹ Professor de Cinema em *San Francisco State University*, desde 1987 até aos dias de hoje. Foi diretor do programa de Pós-graduação em Estudos do Cinema em 1994-2001 e 2002-2007. É também o teórico mais conhecido pelo seu trabalho pioneiro na área do estudo contemporâneo do documentário.

O documentário poético surge por volta dos anos vinte lado a lado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade numa série de fragmentos, impressões subjetivas, atos desconexos e associações de fenómenos repentinos. Um dos traços importantes neste modo de representação é o destaque que há na fragmentação e na ambiguidade continua.

Este modo evidencia a subjetividade e preocupa-se com a estética, tornando-o abstrato demais e com falta de especificidade. Este modo sacrifica as convenções da montagem em continuidade. Existe nele uma valorização dos planos e das impressões do realizador a respeito do universo abordado.

A dimensão documental do modo poético de representação surge, em boa medida, do grau em que os filmes modernistas se baseiam do mundo histórico como fonte, isto é, este modo retira do mundo histórico a sua matéria-prima, e transforma-a de maneiras diferentes.

Os atores sociais neste tipo de documentário raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo.

O modo poético é muito próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda.

Também nos anos vinte começam a surgir documentários que se preocupam mais com a defesa de argumentos do que com a estética e subjetividade. O modo expositivo utiliza também fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que poética. Os documentários com esta característica predominante têm como marca diferencial a objetividade e procuram narrar um facto de maneira a manter a continuidade da argumentação. Para isso, um dos recursos utilizados é a conjugação entre o dito e o mostrado.

Os noticiários de televisão são o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral. Os documentários expositivos, por exemplo, continuam a ser a forma básica, particularmente na televisão, em que a ideia de comentário em voz *off* parece obrigatória, seja para a série, seja para os filmes sobre a natureza, seja para os

noticiários. Este modo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história.

Os filmes deste modo adotam o comentário como sendo a voz de Deus, ou seja, o orador é ouvido, mas jamais é visto. Podem também utilizar o comentário como sendo uma voz da autoridade onde o orador é ouvido e também é visto.

A montagem no modo expositivo serve menos para estabelecer um ritmo ou um padrão formal, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal. Este tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento.

O realizador do documentário expositivo muitas vezes tem mais liberdade na seleção e no arranjo das imagens do que o realizador da ficção. Com frequência, os modos poético e expositivo do documentário sacrificam o ato específico de filmar as pessoas, para construir padrões formais ou argumentos persuasivos.

O modo observacional veio dar relevo ao aliciamento direto no quotidiano das pessoas que representam o tema do realizador, conforme são observadas por uma câmara discreta. Ou seja, tal como a classificação dada por Bill Nichols, um documentário observacional é um documentário que evita o comentário por parte de um narrador e a encenação por atores contratados. O documentário observacional diferencia-se basicamente, pela ausência de intervenção do produtor. Nele não há lugar a comentários, mas sim à observação das coisas, das situações, dos acontecimentos tal como eles sucedem no momento em que são captados ou registados.

Os avanços tecnológicos no Canadá, na Europa e nos Estados Unidos, nos anos que se seguiram à segunda guerra mundial, aproximadamente em 1960, culminaram, em várias câmaras de 16mm, como a *Arriflex* e *Auricon*, e em gravadores de áudio, como o *Nagra*, que podiam ser facilmente carregados por uma só pessoa. Finalmente o discurso já podia ser sincronizado com as imagens, sem o uso de um equipamento volumoso e dos cabos que uniam gravadores e câmaras. A câmara e o gravador podiam mover-se livremente na cena e gravar o que acontecia enquanto acontecia, evitando assim qualquer tipo de interferências que caracterizem o falseamento da realidade. Com

este grande avanço tecnológico todas as formas de controlo que um realizador poético ou expositivo poderiam exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas devido à observação espontânea da experiência vivida.

No modo observacional os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os realizadores. Tal como na ficção, as cenas costumam revelar traços de carácter e individualidade. O modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros ocupando-se dos seus afazeres. O realizador observativo adota um modo especial de presença “na cena”, em que parece ser invisível e não-participante.

É claro que tanto na montagem, na pós-produção como durante a filmagem, neste tipo de documentário, os enquadramentos escolhidos vão restituir a impressão de que a vida e o real estão a passar em frente à câmara e que esta tem como papel fundamental o registo e a captação resultando em filmes sem comentário com voz *off*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmara e até sem entrevistas. Ou seja, não é “permitido” colocar qualquer som na pós-produção pois apenas o som direto pode articular o efeito de sentido de não-intervenção.

Os filmes observacionais mostram uma força especial ao dar uma ideia da duração real dos acontecimentos. Eles rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos.

Uma das características principais do documentário observacional é que as cenas devem falar por si mesmas.

Increasingly, filmmakers are bringing their relationships with the subjects into the foreground of their films. These encounters can develop into informal exchanges quite different from interviews. As the filmmaker is drawn further into the subject area of the film, the audience is drawn into the position the filmmaker originally occupied.

(MacDougall, 1998, 207)

Bill Nichols descreve um outro modo de representação dos documentários – o modo participativo, também ele, muito usado nos anos 60, e como o próprio nome sugere, é marcado por mostrar a participação do realizador e da sua equipa. Desta

forma, torna-se um sujeito ativo no processo de gravação ou filmagem, pois aparece em conversa com a equipa e provoca o entrevistado para que este fale. O modo participativo enfatiza a interação do realizador com o tema.

O pesquisador vai para o campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal e intimamente, à forma de viver num determinado contexto e, então, reflete sobre essa experiência, usando os métodos e instrumentos da antropologia ou da sociologia. O “estar presente” exige participação e permite observação. Os documentaristas também vão para o terreno viver entre os outros e falam da sua experiência ou representam o que experimentaram. No entanto, a prática da observação participativa não se tornou um paradigma.

O documentário observativo reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é estar numa determinada situação, mas sem a noção do que é, para o realizador, estar lá também. O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o realizador, estar numa determinada situação e como aquela situação consequentemente se altera.

No documentário participativo, o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmara, ou o realizador, está lá em nosso lugar. Neste tipo de documentário o realizador serve como investigador ou repórter de investigação. Noutros casos a voz dele sobressai do envolvimento direto, pessoal, nos acontecimentos, enquanto estes ocorrem. No documentário participativo, a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e o tema. Frequentemente une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas.

Os realizadores que procuram representar o seu encontro direto com o mundo que os rodeia e os realizadores que procuram representar questões sociais abrangentes e perspetivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo constituem dois componentes importantes deste modo.

Todas estas características fazem do modo participativo o cinema documentário mais amplo, já que percorre uma grande variedade de assuntos, dos mais pessoais aos mais históricos.

Se, no modo participativo, o mundo histórico prevê o ponto de encontro para os processos de negociação entre realizador e participante do filme, no modo reflexivo, são os processos de negociação entre realizador e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o realizador no seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do realizador connosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação.

O documentário reflexivo surge por volta dos anos oitenta, questionando a forma do documentário, tirando a familiaridade dos outros modos de representação. É abstrato demais, perde de vista as questões concretas. Nos filmes em que este modo de representação prevalece nota-se como é a reação do grupo pesquisado diante da câmara e do seu realizador.

O modo reflexivo deixa claro para o telespectador quais foram os procedimentos da filmagem, evidenciando a relação estabelecida entre o grupo filmado e o documentarista. Estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito da sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. Este é modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O modo reflexivo chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça a nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme.

Este modo de representação tenta reajustar as suposições e expectativas do seu público e não acrescentar conhecimento novo a categorias existentes. Por esta razão, os documentários podem ser reflexivos tanto de uma perspectiva formal quanto política.

Numa perspectiva formal, a reflexão desvia a nossa atenção para as nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si. Numa perspectiva política, a reflexão aponta para as nossas suposições e expectativas sobre o mundo que nos rodeia. Como estratégia política, ele lembra-nos como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que talvez achemos naturais com muita facilidade.

Os documentários politicamente reflexivos provocam a nossa consciência da organização social e dos pressupostos que a sustentam, reconhecem a maneira como as

coisas são mas também invocam a maneira como poderiam ser. Apontam para nós, espectadores e atores sociais, e não para os filmes, como agentes que podem fechar essa brecha entre aquilo que existe e as novas formas que desejamos para isso que existe.

Tal como os primeiros documentários, antes que o modo observativo priorizasse a filmagem direta do encontro social, o documentário performativo mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver.

O modo performativo aproxima-se do domínio do cinema experimental ou de vanguarda mas, finalmente, enfatiza menos a característica independente do filme ou vídeo do que sua dimensão expressiva relacionada com representações que nos enviam de volta ao mundo histórico em busca do seu significado essencial.

O documentário performativo surge também por volta dos anos oitenta, e vem dar importância aos aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo. A perda de ênfase na objetividade pode relegar esses limites à vanguarda. Este modo tem um uso excessivo de estilo, caracteriza-se pela subjetividade e pelo padrão estético adotado, em favor de evocações e afetos. Este modo de representação utiliza as técnicas cinematográficas de maneira livre, ou seja, inclui-se neste modo os filmes de videoarte e cinema experimental e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público. Tal como o modo poético, o modo performativo suscita questões sobre o que é o conhecimento.

O documentário performativo sublinha a complexidade do nosso conhecimento do mundo ao enfatizar as suas dimensões subjetivas e afetivas, onde dá ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objectivo. Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. Esta combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum deste modo.

Os documentários performativos dirigem-se a nós de uma maneira emocional e significativa, em vez de apontar para nós o mundo objectivo que temos em comum. A

sensibilidade do realizador procura estimular a nossa, ao envolvermo-nos na sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o realizador procura tornar nossa.

Este modo procura deslocar o seu público para um alinhamento ou afinidade subjetiva com a sua perspectiva específica sobre o mundo. Este modo restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto, ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político. O documentário, como a vanguarda, começa como uma resposta à ficção.

Como podemos verificar até aqui, o género cinematográfico – documentário, é ilimitado. Nos dias de hoje, quando um documentário é realizado tem nele inserido mais do que um modo de representação. Na realização do meu documentário, no final do projeto classifiquei-o como sendo, não só um documentário observacional mas também um documentário participativo e expositivo.

Não querendo descartar os outros modos de representação, irei resumir apenas os três modos que recorri para a realização do meu projeto final.

O documentário de observação diferencia-se do modelo expositivo, pela ausência de intervenção do produtor. Nele, não há espaço para comentários ou entrevistas delimitadoras de expressão na tentativa de controlar os acontecimentos ou as pessoas. Para os documentaristas adeptos desse modelo, a câmara deve passar despercebida pelos interlocutores e captar a essência do aspecto do quotidiano. Para Frederick Wiseman²², os sons e as imagens são sempre aqueles que são os obtidos durante os momentos de observação.

Em relação à montagem, Frederick Wiseman afirma que aquilo que mais o intriga e estimula é conseguir construir uma argumentação sobre determinado assunto sem utilizar um narrador. Essa construção é realizada a partir da relação que a montagem permite estabelecer entre os diferentes acontecimentos.

²² Nascido em 1930, Wiseman é residente em Cambridge, Massachusetts e membro da Ordem dos Advogados de Massachusetts. Dedicou-se à produção cinematográfica em 1967, depois de anos como instrutor e pesquisador da Universidade de Boston, *Brandeis University, and Harvard*. Em 1970 fundou Zípora Films, Inc., que continua a distribuir os seus documentários. Frederick Wiseman também tem escrito e falado amplamente sobre questões de aplicação da lei.

Ao contrário do modo observacional, em que a principal característica é a ausência do documentarista no filme, no modelo participativo há a intervenção dinâmica do autor/realizador, nas situações que retrata, demonstrando o seu ponto de vista aos espectadores. Essa intervenção também pode ser evidenciada no modelo expositivo, porém, no participativo, há a presença física do autor pois existe a percepção da sua intervenção na realidade retratada, seja em entrevistas, depoimentos etc. No modo expositivo, a intervenção é simplesmente ideológica.

A classificação de um documentário como sendo direto, verdadeiro ou real é muito discutida e pode causar uma confusão dos termos, pois dela depende as intenções do guião, da montagem, da captação da imagem, do som e a possível transformação das personagens em atores que representam a própria realidade.

As teorias do documentário estão concentradas na produção cinematográfica, que apesar de se distinguirem do vídeo documentário enquanto público e produção, assemelham-se nas funções e características adotadas no género. O vídeo documentário caracteriza-se por apresentar determinado acontecimento ou facto, mostrando a realidade de uma maneira mais ampla e pela sua extensão interpretativa. Observa-se que o vídeo documentário é um género mais jornalístico pouco explorado, sendo uma linguagem regularmente usada no cinema. Porém, com o aparecimento das grandes reportagens produzidas pelas estações de televisão, que costumam surgir no final de alguns blocos noticiosos ou então programas que mostram blocos noticiosos mais longos que uma simples peça noticiosa de dois minutos, começa-se a perguntar onde se situa a linha limite do que são estas reportagens, por vezes com duração de trinta minutos, e o que é realmente um documentário.

Este reconhecimento inicial é imediatamente esquecido pela força com que defende, para o documentário, uma função social e consequente utilização da voz off. Esta característica, que não é de todo inerente nem exclusiva do documentário, marcou-o especialmente. De tal modo defendeu esta posição que o documentário ficou conhecido como um filme de intervenção social onde predominava a voz off. Este padrão foi adotado como standard e de tal modo o foi que, em muitos países, incluindo Portugal, o documentário é associado apenas a este tipo de filme (e o uso da voz off é uma das razões por que é vulgarmente confundido com a reportagem).

(Penafria, 1999, 52)

Apesar das várias teorias sobre o documentário, concluiu-se que não há uma definição concreta, ou se quisermos, uma definição fechada do que é documentário. E ainda bem que assim o é pois permite aos realizadores de alargar os seus horizontes realizando obras mais ricas no seu conteúdo. Mesmo o documentário que realizei para a conclusão da minha tese de mestrado, *“Uma mão, uma ajuda, um sorriso”*, demonstra que é um documentário que tem nele impresso três dos seis modos que Bill Nichols refere na sua obra²³, e ele próprio afirma que os modos não são estanques entre si, muito pelo contrário.

O que é interessante é que os seis modos de representação organizam argumentos que questionam e analisam as diversas estratégias de autoridade usadas no material filmado para assumirem ou se afastarem de um lugar de fala vinculado mais diretamente à realidade.

Most films incorporate more than one mode, even though some modes are more prominent at one time or place than other. These modes serve as a skeletal framework that individual filmmakers flesh out according to their own creative disposition.
(Nichols, 2001, 143)

Bill Nichols defende como é enganadora a percepção de que o realizador de documentários exerce pouco controle em relação à filmagem. Tal ideia, que definiria o documentário do ponto de vista do realizador, sugere que a relação do filme com a realidade é direta e não manipulável. Confunde-se *controle* com *não-intervenção*, no desenrolar dos acontecimentos da situação filmada. Porém, fundamental na contestação sobre o *controle* são as perguntas sobre a relação de poder e hierarquia, estabelecidas entre os sujeitos da realização e os sujeitos da ação, ou seja, entre o realizador, a sua equipa e os personagens do documentário.

O documentário irá continuar a seguir o caminho que Robert Flaherty e Dziga Vertov fizeram nos anos vinte, que é o de continuar a gravar fragmentos da realidade para depois combiná-los de maneira a não distorcer a realidade dos factos.

²³ Bill Nichols – *Introduction to Documentary, Second Edition, 2001*

Os documentários são histórias baseadas em factos reais e têm como objetivo principal registar, sensibilizar ou informar pessoas sobre um determinado tema ou personagem.

Muitos documentaristas têm como princípio um evidente ativismo social. Estes, por norma, seguem uma estrutura narrativa nos seus filmes. Primeiro há uma exposição do problema, em segundo explicam sobre o que ele significa, e em terceiro as várias formas como o espectador pode ajudar. Este tipo de estrutura geralmente apresenta as ideias do documentarista num tom didático, procurando guiar as pessoas a concluir o que ele quer que elas concluam. Neste caso, o documentário irá servir mais como uma forma de reforçar a opinião das pessoas que concordam com aquele ponto de vista, do que para levantar questões pertinentes.

É importante que o documentarista tenha consciência da sua inevitável parcialidade. Se um documentário se propusesse a expor a “verdade” dos factos, “a vida como ela é” na realidade, a comparação soaria absurda e paradoxal.

A abordagem adotada afigurou-se-nos a mais indicada para resolver a nossa inicial e principal preocupação: demarcar o documentário quer da ficção quer dos restantes filmes de não ficção, categoria maior onde o documentário se inclui. É certo que os pressupostos enunciados contribuem para a demarcação do documentário enquanto género e colocam a ênfase na sua especificidade, no processo de produção. Mas, também é certo que esses pressupostos não são absolutos, e muito menos restritivos, ou seja, não impedem que o documentário possa ser visto como transcendendo o registo de género.

(Penafria, 2009, Introdução)

II. 2. Cinema Verdade e Cinema Direto

O *Cinema Direto* e o *Cinema Verdade* são importantes estilos de documentários essenciais para a compreensão da história e da versatilidade deste género cinematográfico, e que ainda mantêm o rótulo de cinema de não ficção. Ambas as correntes foram influenciadas com os previsíveis avanços tecnológicos dando origem a novas experiências. Novas designações surgem nos finais dos anos cinquenta e ao longo dos anos sessenta. *Free Cinema*, *Cinéma Vérité*, *Direct Cinema* e *Candid Eye*, são os novos termos deste movimento que se espalha ao mesmo tempo pelos respectivos países: Inglaterra, França, Estados Unidos da América e Canadá. A grande inovação foi a junção do som síncrono com a máquina de filmar, o sonho de Dziga Vertov torna-se realidade. Uma nova revolução desencadeia-se com consequências enormes, a imagem

animada saída do grande ecrã colonizará o ecrã pequeno. E num curto espaço de tempo entrará em casa de toda a gente por via da televisão.

Alguns teóricos atestam que o documentário apareceu com o nascimento do cinema, com as primeiras imagens recolhidas pelos irmãos Lumière em 1895, que registavam acontecimentos da vida quotidiana, como a chegada de um comboio à estação e a saída de trabalhadores de uma fábrica, em contraste aos filmes ficcionais de Georges Méliès, no final do século XIX e na primeira década do século XX. Entretanto, outros contrapõem, dizendo que apesar de marcarem um capítulo das conexões entre cinema e a difusão do “real”, e por terem introduzido a captação de imagens nos locais onde ocorrem os acontecimentos, os trabalhos dos irmãos Lumière não devem ser considerados documentários, mas sim apenas esboços do género.

A revolução tecnológica que vivemos remete-nos aos primórdios do cinema direto, onde os profissionais procuram equipamentos cada vez mais portáteis para captar o “real”, e hoje todo esse aparato tecnológico permite que pessoas, que na maioria das vezes não têm qualquer tipo de ligação ao cinema, façam os seus próprios filmes. Imagens de baixa qualidade trazem-nos uma sensação de autenticidade e realidade, ao mesmo tempo que nos fazem penetrar no mundo de que fazemos parte. Quem também usufruiu bastante com estas novas tecnologias foram os novos documentaristas, começaram a usar a imagem tremida, mal iluminada, editada com cortes bruscos, para dar uma autenticidade às suas obras, fazendo com que contradigam as características do documentário clássico.

O cinema direto propõe a não intervenção sobre o que é filmado, isto é, deseja uma reprodução direta da realidade, como se esta ocorresse mesmo se não estivesse sendo captada. Já o cinema verdade baseia-se na intervenção do cinema direto, na interatividade do realizador com a situação retratada e com as pessoas envolvidas, utilizando recursos como as entrevistas e as próprias conversas entre realizador e “personagens”, dando prioridade à particularidade da ocasião em detrimento da objetividade.

Cinema Verdade é uma designação que se confunde com *Cinema Direto*. Foi criado e teorizado por Dziga Vertov²⁴ e batizado por Jean Rouch²⁵ como *Cinéma Vérité*. O conceito surge no final dos anos cinquenta e refere-se tanto na teoria como na prática a um género de documentário que se empenha em captar, sem fins didáticos ou com uma ilustração histórica, a realidade tal qual como ela é. Ou seja, procura reproduzir aquilo que na realidade acontece.

O cinema verdade constrói a “realidade fílmica” na montagem. O termo *Cinema Verdade*²⁶ é uma tradução literal do termo *Kino-Pravda*, criada pelo russo Dziga Vertov²⁷ na década de 1920. O documentarista soviético foi um precursor do *cinema verdade*, baseado na divulgação dos acontecimentos *in loco*, sem intervenção do autor. Ele pretendia captar as pessoas na vida quotidiana sem interferências. Dziga Vertov acreditava que a câmara era capaz de revelar um nível mais profundo da verdade.

No filme *O Homem da câmara de filmar*, Dziga Vertov, utilizava características de exposição do processo de construção do filme documentário, de forma a despertar a reflexão dos espectadores acerca dos factos verificados. Nele, além de apresentar a nova realidade soviética da época, Vertov mostrava todas as fases de produção do documentário, desde as primeiras filmagens até ao resultado final. Dziga Vertov invocou o estilo de captação das imagens, com o “cine-olho”, em que a câmara era o olho do mundo, isto é, as suas teorias visionárias no que toca à aplicação da câmara como sendo uma extensão do olho humano, são hoje plenamente justificadas pelo seu uso na descoberta de factos como aqueles revelados pelas sondas espaciais. Esta visão futurista de Dziga Vertov confere-lhe um estatuto único como um dos pioneiros do cinema Verdade.

Para se perceber melhor a estrutura do cinema direto e do cinema verdade, é importante contextualizar ambos na teoria dos modos de representação de Bill Nichols. Segundo ele, as situações, as ações e os assuntos podem ser representados das mais

²⁴ *Kino-Pravda*

²⁵ Jean Rouch foi um dos fundadores do movimento *Cinema Vérité*, aclamado cineasta, antropólogo, engenheiro civil, explorador, e contador de histórias. A sua morte súbita em Fevereiro de 2004 trouxe uma onda de gratidão e recordações de amigos, colegas, estudantes e público em todo o mundo.

²⁶ Em francês *Cinema Verité*

²⁷ Denis Arkadyevich Kaufman, também conhecido pelo pseudónimo de Dziga Vertov ou Vertof, nasceu a 2 de Janeiro de 1896 em Bialystok, Polónia.

variadas formas, e ele aponta seis modos para que estas situações, ações, acontecimentos possam ser organizados nos filmes. Mas apenas irei focar o meu estudo exclusivamente em dois dos seis modos de representação, que permitem identificar as particularidades do *Cinema Direto* e do *Cinema Verdade*. São eles o modo observacional e o modo participativo/interativo.

O cinema observacional é profundamente autoral porque se baseia na relação pessoal e única que o realizador estabelece com o sujeito e com o próprio corpo do filme. O papel de observador é testemunhar e acompanhar os eventos, entre, e ao nível das pessoas, submetendo-se, assim, aos encontrões destas mas também ao imprevisível e ao deslumbramento.

Bill Nichols quando associa o modo de representação observacional ao cinema direto tem como uma das suas premissas, a ideia de ausência de intervenção clara, resultado da suposta renúncia do controle sobre os eventos por parte do realizador, transmitindo uma sensação imediata de acesso à “realidade” sem qualquer interferências.

O modo observacional corresponde ao cinema direto, procura comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo situando o espectador na posição de observador ideal. Defende radicalmente a não intervenção, minimiza a atuação do realizador durante a filmagem, desenvolvendo métodos de trabalho que transmitem a impressão de invisibilidade da equipa técnica, renunciando a qualquer tipo de controlo sobre os eventos que capta. O uso do plano de sequência tal como o sincronismo do som com a imagem é imprescindível neste género de registo fílmico. Na montagem dão ênfase à duração da observação, ou seja, aos planos longos, evitando assim o comentário, a música em *off*, as legendas²⁸ e as entrevistas. Logo não há lugar para a encenação, pois não há preparação prévia para a realização das cenas a serem gravadas. Tudo acontece no momento.

Já o documentário participativo/interativo está relacionado com o cinema verdade francês. Destaca a intervenção do realizador, em vez de eliminá-lo, ou seja, procura dar uma ideia ao telespectador do que é para ele estar numa determinada

²⁸ *Letterings* informativos

situação e sublinhar como esta se pode alterar pela sua simples presença. Salienta a importância da interação entre a equipa e os “atores sociais” em forma de depoimentos e interpelações. Bill Nichols argumenta que a relação do público com este modo de representação apoia-se na expectativa de testemunhar o mundo histórico a partir de um discurso não neutro do realizador. Existe aqui a possibilidade do produtor atuar como cúmplice, acusador ou mesmo provocador na relação com os outros “atores sociais”.

A montagem no modo participativo/interativo tem a função de manter uma continuidade lógica entre os pontos de vista individuais, não expondo necessariamente sobre o mundo, mas acerca das próprias interações entre o produtor e os agentes sociais. A montagem vai servir para estruturar a continuidade espaço temporal e tornar explícitos os pontos de vista em jogo. A voz do realizador aparece, dirigida aos próprios participantes da filmagem, ao contrário de um texto impessoal em voz *off*. A subjetividade do realizador e dos “atores sociais” é totalmente assumida.

Modes of representation are basic ways of organizing texts in relation to certain recurrent features or conventions. In documentary film, four modes of representation stand out as the dominant organizational patterns around which most texts are structured: expository, observational, interactive, and reflexive.
(Nichols, 1991, 32)

O cinema de observação é frequentemente descrito de uma maneira errada, como um realizador a andar com uma câmara atrás de pessoas à espera que algo aconteça. O cinema observacional leva-nos à essência desta sensibilidade cinematográfica e relembra-nos a importância do olhar na construção, transmissão e corporalização do conhecimento.

O cinema direto deveria transmitir com o máximo de autenticidade as sensações tidas durante as filmagens. O espectador devia ter a impressão de estar presente fisicamente nos locais de filmagem, de ser testemunha dos acontecimentos que se desenrolassem sozinhos, como se ele, ou a câmara, ou o realizador não estivessem lá. Nele, são procuradas, as pessoas comuns, que não têm voz ativa na sociedade para justamente mostrarem o “outro lado da verdade”.

Os filmes acabam por tornar-se pesquisas antropológicas e objetivam entrar no universo desconhecido do quotidiano, ainda que a “verdade” transmitida pela observação da realidade deva ser relativizada, uma vez que muitos documentários contêm partes encenadas.

A “verdade” e a encenação geram uma complexa questão no documentário, principalmente para o cinema direto e o cinema verdade, que procuram a verdade dos acontecimentos.

Mesmo a noção do “real” é, em si, questionável. A realidade não é única, não há como representá-la com a neutralidade que o cinema direto pretende procurar.

Há que perceber também, que é muito improvável que os “personagens” filmados ajam diante da câmara da mesma forma que agiriam se ela não estivesse ali. A própria presença da equipa de filmagem, por menor que esta seja, e do equipamento a ser utilizado, modificam o curso dos acontecimentos. A busca da não intervenção no cinema direto é para justamente deixar que a pessoa se solte no seu discurso, porém a presença de uma câmara no ambiente já altera esta realidade.

II. 3. Construção do Documentário

A construção do meu projeto cingiu-se inicialmente na observação feita à Instituição do ATL da Galiza e à Escolinha de Rugby da Galiza de S. João do Estoril. A minha investigação em campo direcionou-me para um tema sobre o qual eu não estava preparado mas acabou por ser gratificante esta nova abordagem.

Este projeto inicialmente tinha o nome de ERG. Esta sigla que significa Escolinha de Rugby da Galiza. Porém, ao longo da minha investigação sobre o tema inicial – o rugby e a ERG, constatei o facto de, para falar da ERG teria de abordar um outro tema adjacente.

Uma mão, uma ajuda, um sorriso, é um documentário que pode ser dividido em duas partes distintas. Uma delas de carácter de responsabilidade social e a outra mais virada para a prática desportiva.

Porquê a mudança de título ao projeto de *ERG* para *Uma mão, uma ajuda, um sorriso*? Esta mudança verificou-se devido ao meu objeto de estudo ter sido alargado.

Isto é, o meu projeto para além de ser a escola de rugby passou também a ser o ATL da Galiza e a Casa Grande da Galiza. Estas Instituições surgiram primeiro que a ERG. Aliás foram elas que deram origem à ERG, logo como tal parecia-me descabido não falar sobre elas. E como mencionei anteriormente passei a ter não só um projeto desportivo para falar, como passei a ter um projeto de ação social diferente para dar a conhecer neste projeto. Daí a mudança do título. Vejo nele toda a força e toda a mensagem transmitida por parte daquelas Instituições. Se tivesse que descodificar todo o título seria da seguinte maneira, e foi assim que o imaginei: *Uma mão* significa confiança, *uma ajuda* significa o ato que vem após se ter conquistado essa mesma confiança, *um sorriso* significa a segurança e os objetivos que aquelas crianças procuram alcançar e se propuseram com os projetos dessas Instituições.

Inicialmente confrontei-me com a enorme dificuldade em conjugar estes dois temas num só documentário. Esta dificuldade surge da riqueza dos conteúdos dos dois temas e por ambos possuírem material suficiente para realizar dois documentários distintos sobre matérias totalmente diferentes. Contudo decidi juntá-los para que nenhum fosse favorecido em detrimento do outro e vice-versa. Assim, para falar de um deles, necessitaria de enquadrar ambos, pois ambos complementam-se e são indissociáveis um do outro.

Como é que eu descobri esta Escolinha de Rugby e por consequência o ATL da Galiza?

Tudo teve origem na necessidade do meu filho, criança muito tímida e fechada, praticar um desporto coletivo que lhe permitisse interagir com outras crianças. Como ele detesta futebol, o andebol não lhe diz absolutamente nada, o basquetebol e o voleibol vão pelo mesmo caminho a minha mulher sugeriu-lhe que fosse ver um treino de rugby. Numa terça-feira de Inverno na Escola EB 2, 3 da Galiza – Agrupamento de Escolas de S. João do Estoril levamos o nosso filho a um desses treinos de rugby. Falamos com o treinador e apresentámos o nosso filho dizendo que o Gustavo queria ver, melhor, assistir ao treino para ver se gostaria ou não. O treinador recebeu-nos bem e mandou-o de imediato para o campo. O meu filho assustado disse que não tinha equipamento nem ténis, ao que o treinador respondeu que não havia qualquer tipo de problema. No final, devido à receção de todos os jogadores em campo o Gustavo adorou

o treino, saindo de lá entusiasmado, a dizer-nos que queria começar a praticar rugby. A partir dessa altura sempre que me era possível ia ver os treinos do meu filho e ia ver todos os jogos em que ele era chamado para participar.

Nunca me interessei pelo desporto em questão, pois sempre achei o rugby bastante violento mas rapidamente percebi que estava enganado. Ao longo deste tempo que tenho estado envolvido direta ou indiretamente com esta modalidade, verifiquei que os jogadores respeitam-se mais entre si, são obrigados a jogar em equipa pois caso contrário não conseguem atingir os seus objectivos não existindo lugar a vedetismos. Desde que integrei este projeto ainda só assisti a uma lesão grave e pequenas mazelas.

No início da minha pesquisa, senti que a simples observação não era suficiente, necessitava de algo mais, necessitava de me envolver com os intervenientes sem que isso prejudicasse a minha pesquisa em relação ao resultado final que pretendia obter.

E como fazê-lo? Surge a oportunidade numa das reuniões de pais do ATL da Galiza, quando a Presidente da Escola, Maria Gaivão, solicitou aos pais dos jogadores para se voluntariarem pois necessitavam de Diretores de Equipa nos vários escalões de rugby existentes na ERG.

It seemed that such a relationship between viewer and subject should be possible with materials found in the real world. In our own society this had indeed become the approach of filmmakers such as Richard Leacock Albert and David Maysles, who were fond of quoting Tolstoy's declaration that the cinema would make the invention of stories unnecessary.
(MacDougall, 1998, 128)

Sentia a necessidade de estar no terreno, com as ferramentas de trabalho sempre presentes para que aquilo que eu registasse fosse o mais puro, o mais fiel à realidade. Vi naquele pedido da Maria Gaivão uma oportunidade para fazer o que pretendia sem subverter o meu projeto e assim tomei a decisão de me tornar Diretor de Equipa²⁹ de Rugby dos sub-12. Assisti a uma formação em Outubro de 2013 dada pela Federação Portuguesa de Rugby. A 16 de Novembro do mesmo ano passei a estar registado na FPR como Diretor de Equipa com o número de licença DEG1 0315 válida

²⁹ Na época de 2014/2015, continuei como diretor de equipa dos sub-14, antigos sub-12.

até Junho de 2018. Posso afirmar que comecei com este projeto desde que o meu filho entrou para a Escolinha de Rugby da Galiza. Já lá vão quase três anos que estou envolvido no projeto da Escolinha de Rugby da Galiza e os mesmos na realização deste documentário.

Após a minha formação como Diretor de Equipa fui apresentado à equipa de rugby do escalão dos sub-12. A partir daquele momento deixei de ser um estranho para aqueles miúdos, passei a ser a pessoa a quem eles podiam recorrer sempre que tivessem alguma necessidade ou problema; *passei a ser um deles*. Sempre que podia estava presente nos treinos e filmava os miúdos a praticar, também ia a todos os jogos para auxiliar o treinador a estar em contacto com as equipas técnicas e de arbitragem. Devido ao meu envolvimento como Director de Equipa, apenas conseguia filmar os jogos e a interação do treinador com os jogadores da Escolinha de Rugby da Galiza.

A par disto comecei a observar toda a estrutura que envolvia a Escolinha de Rugby da Galiza e reparei que, por detrás daquela Escolinha, havia uma história com mais de trinta anos. Iniciei assim o processo para começar a filmar este documentário expondo à Presidente da Escolinha de Rugby da Galiza as minhas motivações e ideias e obtive autorização para fazer um documentário sobre o ATL, a Casa Grande da Galiza e a Escolinha de Rugby da Galiza.

Neste momento comecei a trabalhar observando não só os treinos do meu filho mas também os dos outros escalões etários. Iniciei também a observação a toda a máquina logística do ATL da Galiza, da Casa Grande e da ERG. Estas três instituições funcionam como peças de um relógio, síncronas para que tudo, ande dentro do possível, sobre rodas. Comecei a reparar no número elevado de crianças que ali jogavam. Crianças não só de classes sociais baixas e médias mas também de classe média alta. Foi esta mistura entre crianças, pais, voluntários e acima de tudo de uma pessoa que dá pelo nome de Maria Gaivão, que a minha curiosidade me levou a querer mostrar e divulgar que ainda há bondade e força de vontade em fazer algo de extraordinário neste mundo.

Após recolhidas as imagens dos treinos e jogos na ERG, passei para o ATL da Galiza e para a Casa Grande onde, durante duas semanas seguidas, me dediquei exclusivamente a recolher imagens, depoimentos dos colaboradores do ATL e dos treinadores dos vários escalões pertencentes à Escolinha de Rugby da Galiza. Esta

recolha de entrevistas feitas a alguns colaboradores, à Diretora e Presidente do ATL e da Escolinha de Rugby da Galiza, teve como objetivo saber mais sobre estas duas instituições a nível histórico e como é que operam junto da comunidade onde estão inseridas. Algumas entrevistas não consegui fazer por grande indisponibilidade das pessoas em questão, como os treinadores dos sub-12, sub-14, sub-18 e dos Megabâmbis.

Optei por entrevistas não estruturadas, no seu conteúdo, o que contribui de algum modo para serem espontâneas. Esta era uma das intenções, pois a outra era obter o maior número de informação possível sobre as Instituições em questão. Colocava o entrevistado em frente à câmara e pedia-lhes para falar livremente sobre o que faziam, sobre o tempo que despendiam para aquelas instituições. Este tipo de entrevista dava-me essa liberdade, em algumas ocasiões fazia uma pergunta, quando o entrevistado mencionava um assunto muito específico e nestas situações achei importante interferir nas entrevistas. As entrevistas realizaram-se em momentos mortos entre gravações.

Existem muitos planos feitos à mão, aliás a maior parte do documentário, foi filmado com uma *Handycam* sem tripé. Optei por captar as imagens desta forma para dar uma espécie de olhar subjetivo sobre as cenas. Dando a sensação que a câmara é o olhar do realizador e assim pode muito bem ser o olhar do telespectador.

Creio que no geral, ter conseguido reunir material suficiente para contar uma boa história.

II. 4. Montagem

Assim, falar de montagem é sempre falar de uma operação que evolui entre dois pólos... Contribuem assim para contar histórias (montagem narrativa), para estabelecer relações de sentido (montagem discursiva), para, esporadicamente, fazer nascer emoções (montagem de correspondências).
(Amiel, 2007, 18)

Após as filmagens do meu documentário³⁰, durante a montagem tentei seguir as regras dos modos de representação que utilizei. Por exemplo:

³⁰ *Uma mão, uma ajuda, um sorriso*, documentário produzido, filmado e realizado entre os anos de 2012 a 2015 pelo autor deste relatório

A cena da reunião da diretora com as três voluntárias que iam liderar o “Projeto de Apoio à Vida” é uma cena puramente observacional. A câmara “passeia” pelo escritório da diretora do ATL da Galiza, sem interferir com os “personagens” envolvidos na reunião, consegue tornar-se invisível. É uma cena comprida e que coloquei na íntegra, mas para não a tornar muito cansativa, coloquei planos de corte dos personagens envolvidos para os poder identificar no filme, permitindo aos telespectadores verem quem é a Maria Gaivão. Pois se eu deixasse só o plano geral nesta cena os telespectadores ficariam na expectativa de saber quem é a personagem principal daquela cena.

As cenas dos treinos de rugby são também observacionais, devido ao sincronismo do som e o seu tratamento ser praticamente nulo. Quando digo praticamente nulo, significa que o único tratamento que esta cena levou foi baixar o volume ao microfone dos treinadores. De resto as únicas vozes que se ouvem são as dos jogadores e as dos treinadores, pois só assim é que este tipo de documentário é credível e transporta o telespectador para o que o realizador experienciou durante a sua investigação e filmagens.

Uma outra cena que considero indicadora do modelo observacional no documentário “Uma mão, uma ajuda, um sorriso”, é a última cena, a cena do Banco Alimentar da Casa Grande da Galiza.

Decidi colocar esta cena pois fez-me lembrar a minha infância, onde após ajudar a minha paróquia davam-nos um bolo ou outra coisa qualquer como forma de recompensa. Ao ver aquelas pessoas pensei que também eles teriam esse tipo de recompensa.

Aqui a câmara capta todos os momentos: desde a chegada da camioneta, ao arrumar dos alimentos e a sua entrega às pessoas que recorrem ao Banco Alimentar. Todos estes momentos têm uma montagem de *jump cuts* feita na altura que aqueles senhores trazem a palete carregada de alimentos. Usei-os com a finalidade de não tornar a cena muito comprida, mas não lhe retirando a essência da mesma. No que toca ao áudio, é sempre usado o áudio gravado no momento da filmagem, logo aqui a manipulação neste campo durante a gravação e montagem não existe.

Como mencionei anteriormente, o documentário, “Uma mão, uma ajuda, um sorriso” também pode ser considerado como um documentário de registo participativo. A título de exemplo surge a cena em que um dos jogadores³¹ se vai inscrever na ERG para praticar rugby. Nesta cena tenho uma participação direta no filme. Para além de ser o realizador, apareço como pai do jogador e também como Diretor de Equipa do escalão dos sub-14. Esta foi talvez a única situação em que eu controlei o registo da câmara no que toca a enquadramento e a ter alguma atenção com a qualidade do som.

Mas o som aqui nesta cena é completamente puro no sentido que, para além de ouvir a voz dos dois personagens principais da cena, também se ouve em segundo plano, outras crianças que estão a treinar rugby no campo. O único tratamento dado ao áudio, em pós-produção, foi a nível de volume e a introdução de um filtro de áudio para se poder abafar um pouco o som das crianças a treinar. Nada mais, o áudio foi gravado assim, de acordo com o que se passava na altura das filmagens. Tentei não demonstrar o meu ponto de vista, apenas me limitei a ouvi-los e a registar o que diziam.

Quanto à montagem desta cena, tentei que fosse tão longa como a primeira cena do documentário, isto porque, a informação que ela contém é rica e importante, tal como na cena inicial do documentário. A câmara aqui está fixa, mas de vez em quando são introduzidos uns planos de corte para ver em pormenor que os personagens não estão nem foram manipulados para a realização desta cena. É uma típica montagem narrativa.

Existe uma outra cena no documentário em que apenas sou mencionado, sou um personagem não visível na cena, mas presente na mesma. Ou seja, no final dos treinos de rugby dos sub-14, o treinador está a falar com os jogadores, a falar como correu o treino, aspectos a melhorar, etc. No final disto, o treinador dirige-se diretamente à câmara e “pergunta”, chamando-lhe pelo meu nome, se tinha alguma coisa a acrescentar ao que tinha dito aos jogadores, e eu respondo com a cabeça negativamente. Este aceno de cabeça não se vê mas imagina-se devido ao abanar ligeiro da câmara. É também toda uma cena com uma montagem narrativa, que pretende mostrar o que se vê nela.

³¹ Gustavo Tavares Proença Meireles – Jogador dos sub-12 na época de 2013-2014 e Jogador dos sub-14 na época 2014-2015, e por conseguinte filho do realizador do documentário mencionado neste relatório.

Todavia considero existir neste documentário uma tendência para um outro modo de representação que Bill Nichols menciona – o modo expositivo. Ele surge quando utilizo as entrevistas de alguns dos treinadores como voz *off* na montagem das cenas de alguns dos treinos, e também logo no início do documentário, quando uso a voz da Diretora do ATL e da Presidente da ERG para o mesmo efeito.

Estas vozes *off* não tem qualquer tipo de tratamento de áudio nem de uma preparação prévia para a entrevista em questão. Poderei dizer que estas vozes *off* poderão tornar o documentário excessivamente didático. Mas não é por isso que o classifico neste relatório como um documentário clássico, segundo as regras clássicas de John Grierson.

“Uma mão, uma ajuda, um sorriso”, é um documentário que se encaixa nos modos expositivo, observacional e participativo.

Penso que o tipo de montagem tem uma narrativa coerente, onde de algum modo tentei transmitir algum sentimento através da mesma. Julgo que ao longo de todo o documentário, tentei mostrar uma realidade inerente às imagens que foram registadas e depois seleccionadas de forma a permitir que o telespectador sinta que o que está a ver é uma instituição com várias valências e imensa atividade.

II. 5. Personagens

Quando um indivíduo desempenha um papel exige implicitamente dos seus espectadores que levem a sério a impressão que neles procura suscitar.
(Goffman, 1993, 29)

Ao contrário dos filmes de ficção e dos documentários ficcionados onde as personagens desempenham papéis ao qual têm de representar um papel que não é o delas, isto é, não é o papel a que estão habituados a representar no dia-a-dia, no documentário, que eu fiz, os personagens existentes não fogem à representação do seu dia-a-dia. Eles agem de forma natural, mesmo com a presença da câmara, que em alguns casos pode ser um meio inibidor para a sua representação diária genuína.

Neste género cinematográfico, não há atores principais, não há por norma atores profissionais. Mas, existem os não atores, que são aqueles que atuam de acordo com o

que sabem da experiência obtida da sua vivência. Podemos mesmo classifica-los de atores sociais.

Uma mão, uma ajuda, um sorriso, tem atores sociais e tem os não atores. Eles desempenham no filme toda a sua vivência mediante as situações que ocorrem nas cenas.

Se dividir por grupos os atores existentes do meu documentário, temos, as crianças/jogadores, os treinadores, os idosos, a Maria Gaivão, o Rómulo Ustá, a Raquel Pombo e depois poderemos falar de um grupo de pessoas que são os voluntários. Mas falemos separadamente de cada um deles, qual o papel que cada um desempenha neste projeto.

Comecemos pela Maria Gaivão, que desempenha o papel de Diretora do ATL e da Casa Grande da Galiza desde a primeira cena do documentário e ao longo dele. A Maria é o fio condutor para que este projeto ande sobre rodas e não descarrile. Ao longo de todo o documentário esta personagem aparece sete vezes em situações diversas. O papel dela é o de supervisionar se tudo está a correr bem, fazer reuniões e ajudar no que for preciso. O mesmo se passa com os outros atores que entram no documentário. Um outro papel que ela representa é o de Presidente da ERG, onde ao longo de todo o documentário a vemos em alguns treinos, ou então se ouve a voz dela a impulsionar os jogadores para darem o seu melhor. Em nenhuma destas aparições se verifica falsidade nos vários papéis que desempenha pois são os que ela representa no dia-a-dia dela. Tudo é genuíno na sua representação.

As crianças que frequentam estas Instituições representam também vários papéis. Ora são estudantes no ATL da Galiza, onde o comportamento delas é completamente distinto de quando desempenham o papel de jogadores de rugby. No primeiro são personagens serenos que estão a estudar, a fazer os trabalhos de casa com ajuda dos voluntários e da Coordenadora da Sala de Estudo – Raquel Pombo. Quando terminam as suas obrigações no ATL, estas crianças mudam de papel, passando a encarnar outro quando começam a treinar, o de jogadores de rugby. A mudança de papel nestas personagens é imediata e espontânea.

Os treinadores da ERG são isso mesmo, treinadores qualificados, portanto quando os filmei não se verificou qualquer tipo de encenação com direito a repetição das cenas. E mediante as cenas do documentário vê-se que estão mesmo desempenhar o papel deles – o de treinadores.

Os idosos são provavelmente os personagens deste meu projeto onde, eventualmente se verificará uma representação forçada, não por consciência, mas sim por ingenuidade ou mesmo um mecanismo de defesa. Mas no entanto o papel deles é também desempenhado na perfeição como sendo o que são, sem qualquer tipo de encenação pelo meio.

O Rómulo Ustá, que aparece duas vezes neste documentário. Uma a desempenhar o papel de Coordenador Desportivo da ERG, onde faz a assinatura de contrato com um dos jogadores para a nova época de rugby e a outra onde “aparece” a voz dele em *off* nos treinos dos sub-14. Tanto numa situação como noutra eu, enquanto realizador interfeiri no desempenho dele. Mas como este tipo de representação era natural para o Rómulo, quase que não é perceptível a existência de uma encenação. Quanto ao jogador, que ao longo da assinatura se mexe muito, esse personagem eu como realizador não tive qualquer interferência da maneira como ele desempenhou o papel dele, como era uma criança de 13 anos deixei-o à vontade, digamos que ele era “conduzido” pelas explicações do Rómulo, logo tudo o que ele faz, fá-lo com a maior das naturalidades e seguindo as instruções do outro personagem.

A Raquel Pombo tal como o Rómulo Ustá, também desempenha vários papéis. Um dos papéis dela é a de explicadora em que está a explicar a matéria a uns jovens alunos do 12º ano. Uma outra cena é com a Maria Gaivão onde desempenha o papel de *designer* da ERG. E uma terceira vez é a voz dela em *off*, como se fosse a voz onnipresente que surge ao longo das imagens da sala de estudo do ATL da Galiza.

Finalmente um outro personagem no documentário sou eu próprio. Avaliar-me como personagem, torna-se um pouco difícil, pois não estou habituado a aparecer. Dentro do possível tentei tornar a minha representação o mais natural possível. Na cena, sou pai e encarregado de educação, papéis que desempenho diariamente, logo “representá-los” não foi difícil, mas sim natural.

Todos os outros personagens, como por exemplo os voluntários, são personagens sociais que surgem nas cenas de livre e espontânea vontade, não existindo qualquer tipo de marcação para estes personagens entrarem na cena. Quando têm que figurar na cena não necessitam de pedir ou perguntar se é ou não o momento da sua deixa.

CONCLUSÃO

Quando viajo, o que mais me importa são as pessoas, porque só falando com elas se conhece o ambiente.

Camilo Cela

Iniciámos esta viagem há algum tempo... tempo esse difícil de quantificar uma vez que o que é muito tempo para uns, pode não o ser para outros. Afirmei aquando da introdução que realizar um documentário implicava iniciar uma viagem não só exteriormente mas também interiormente, quer por parte do realizador, quer por parte do público uma vez que os olhares perante o produto seriam, necessariamente diferentes ainda que complementares.

Chegado a esta etapa da viagem, verifico que o que escrevi anteriormente se tornou mais do que um sentimento, que uma perceção de quem inicia a viagem. As etapas da viagem exterior encontram-se explícitas no próprio documentário, realizado ao longo de três anos e com a participação dos diversos intervenientes anteriormente descritos. Estes três anos personificam o tempo da minha viagem pessoal na investigação, na rodagem do documentário e finalmente na sua montagem. Mesmo assim considero este documentário uma obra quase finalizada, isto porque os temas que aborda são em si intermináveis.

No início deste projeto, pretendi realizar um documentário observacional, para que, quando visualizado, o espetador não necessitasse que um narrador, ou legendas colocadas na imagem lhes explicasse o que estava a ver. Tratava-se portanto de uma tentativa de incorporar a câmara no quotidiano por forma a não alterar de sobremaneira os acontecimentos. A ideia foi ir descobrindo ao longo de todo o processo aquilo que seria as cenas do encadear do meu documentário.

Assim e segundo os princípios de Bill Nichols, acabei por introduzir três modos de representação no meu documentário. Ele é observacional em alguns momentos tais como, no início do filme, na assinatura do contrato de um dos jogadores da ERG e também nos treinos dos jogadores da Escolinha de Rugby da Galiza.

Estes três momentos são importantes no sentido em que na primeira cena, um dos personagens resume quais as instituições retratadas no documentário, preparando os espectadores para aquilo que irão ver. Na cena da assinatura do contrato, para além de mostrar um ato comum a todos os jogadores da ERG, serve de passagem de um tema para outro sem quebrar o fio condutor do documentário. Nesta cena, onde intervenho diretamente, assumo a posição de um mero personagem representativo, expressando desta forma o modo participativo referido por Bill Nichols no meu documentário. O terceiro momento, com os treinos da ERG, é absolutamente observacional com a narração de algumas cenas, dando informação extra ao que se vê, mostrando aqui um pouco o modo de representação expositivo.

Como conseguimos perceber de uma análise do cinema de Frederick Wiseman, o que o estimula mais é conseguir construir um filme sem ter a necessidade de um narrador. Por este motivo, também para mim, o processo de montagem que se foi construindo foi um grande desafio, pois tentei ser o mais fiel possível ao documentário observacional.

Na fase da montagem fui confrontado com a necessidade de fazer a transição de um assunto - responsabilidade social, para o tema da Escolinha de Rugby da Galiza. A solução encontrada foi focar-me num dos personagens do documentário e transformá-lo no fio condutor de todos os temas abordados, facilitando assim a passagem de um assunto para outro com maior facilidade. No fim o filme, pela mão deste personagem regressa ao tema inicial - responsabilidade social.

Quanto à viagem interior, esta não termina aqui. Do projeto inicial, cujo objetivo era mostrar o modo de funcionamento Escolinha de Rugby, passei para um projecto mais ambicioso, que foi crescendo em espaço e dimensão tendo havido a necessidade de um maior enquadramento, não só descritivo, mas sobretudo explicativo do impacto e da abrangência do mesmo, ultrapassando as fronteiras do desporto.

Com a realização deste documentário, foi possível descobrir outros ambientes, para utilizar as palavras de Camilo Cela.

Inicialmente comecei esta viagem por causa do meu filho, para fazer parte de um dos muitos momentos da sua vida, mas acabei por me contagiar pela diversidade desta comunidade e da instituição que a apoia.

O impacto que senti da observação do trabalho realizado por esta instituição a toda comunidade da Galiza levou-me a querer partilha-lo com outros mas também a fazer parte dele. Assim reuni estas duas motivações tornando-me Diretor de Equipa da ERG o que me permitiu realizar o documentário e participar ativamente no projeto de solidariedade social da instituição.

Para mim existem dois momentos relevantes neste documentário: o primeiro é a assinatura do contrato entre os jogadores e a Escolinha de Rugby da Galiza pois é através dele que se inicia o trabalho de os capacitar, através do sucesso escolar, para uma atividade profissional que lhes permita ser economicamente independentes, cortando assim o ciclo de dependência de ajuda social. O segundo momento é a última cena do documentário: o descarregamento da camioneta do Banco Alimentar. Trata-se de uma cena extremamente importante para a construção dramatúrgica e narrativa do documentário. Como referi anteriormente neste relatório, esta cena fez-me voltar aos meus tempos de infância onde o ato de ajudar outros era recompensado. Uma das forças motrizes desta instituição é a dos seus voluntários que, de forma espontânea, apoiam toda a atividade da ERG, seja ela através de mão-de-obra, entrega de bens essenciais, como através de apoios nas áreas da saúde, justiça e logística. Nesse universo, acabam por não receber em troca bens materiais, mas sim um espaço de apoio mútuo.

Mas de facto a maior riqueza da ERG é a sua variedade cultural. Através dela é possível ter acesso a outras realidades sejam elas linguísticas, étnicas ou mesmo religiosas permitindo-nos viajar por outros ambientes sem ter de fazer deslocações físicas.

*“É preciso uma aldeia inteira para educar uma criança”
Provérbio africano*

A ERG, na minha opinião, é a personificação deste provérbio africano de origem anónima. De facto, para educar uma criança não basta a sua família mas sim todo um

conjunto de pessoas dispostas a contribuir para o seu sucesso. Julgo assim que esta descoberta de um universo particular me permitiu, simultaneamente, fazer uma reflexão e uma análise dos processos de trabalho e da especificidade do cinema documental, uma ferramenta essencial para captar, pensar e dar conta da complexidade do mundo.

BIBLIOGRAFIA

Galiza, Escolinha de Rugby. *Os guerreiros da Galiza*. Coleção PEQUENOS NADAS.

Arijon, Daniel. 1976. *Grammar of the film language*. Silman-James Press.

Goffman, Erving. 1993. *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Relógio D'Água.

Amiel, Vincent. 2007. *Estética da montagem*. Mimesis Artes e Espectáculo, Edições Texto & Grafia.

MacDougall, David. 1998. *Transcultural cinema*. Princeton University Press.

Nichols, Bill. 1991. *Representing reality*. Indiana University Press.

Nichols, Bill. 2001, 2010. *Introduction to documentary*. Second Edition, Indiana University Press.

Penafria, Manuela. 1999. *O filme documentário – História, identidade, tecnologia*. Edições cosmos lisboa.

WEBGRAFIA

http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110819-penafria_manuela_paradigma_doc.pdf

Penafria, Manuela. 2009. *O Paradigma do documentário António Campos, cineasta*. Livros LabCom.

(Consultado 23 de Outubro de 2015)

http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_manuela_documentarismo_cinema.pdf

Penafria, Manuela. *O Documentarismo do cinema*. Universidade da Beira Interior.

(Consultado 23 de Outubro de 2015)

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>

Penafria, Manuela. 2004. *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico*.

(Consultado 23 de Outubro de 2015)

LISTA DE TABELAS

JOGADORES DE RUGBY DA ERG



Tabela 1

Equipas da ERG

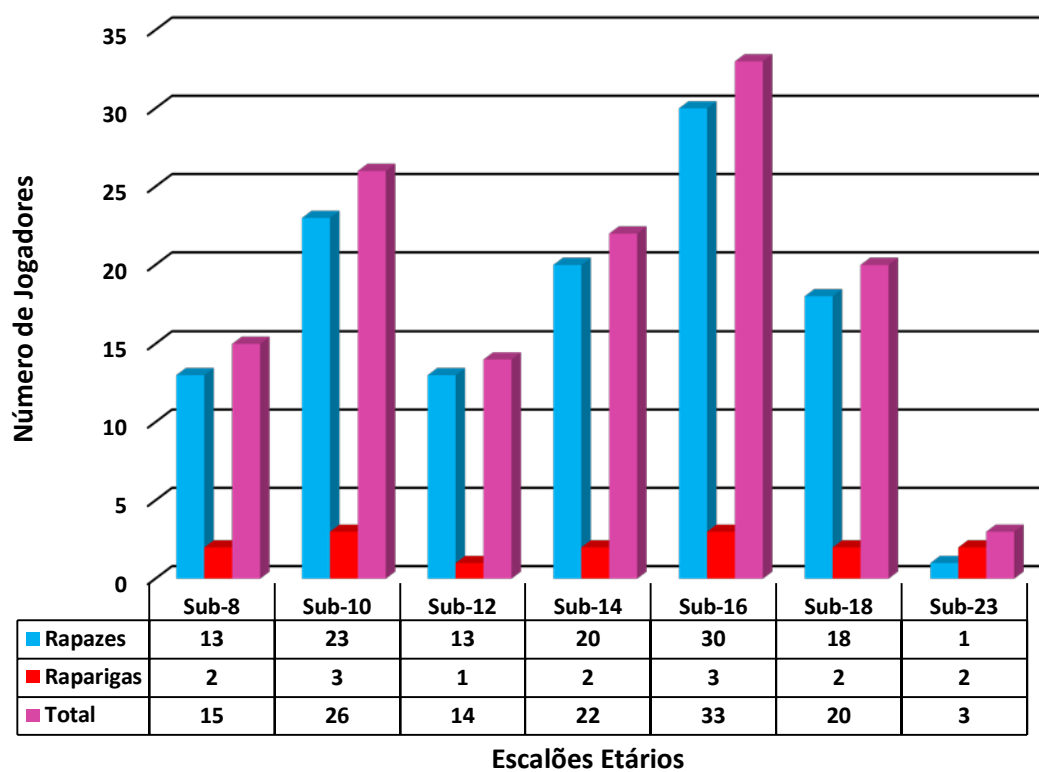


Tabela 2

Nacionalidades dos Jogadores da ERG

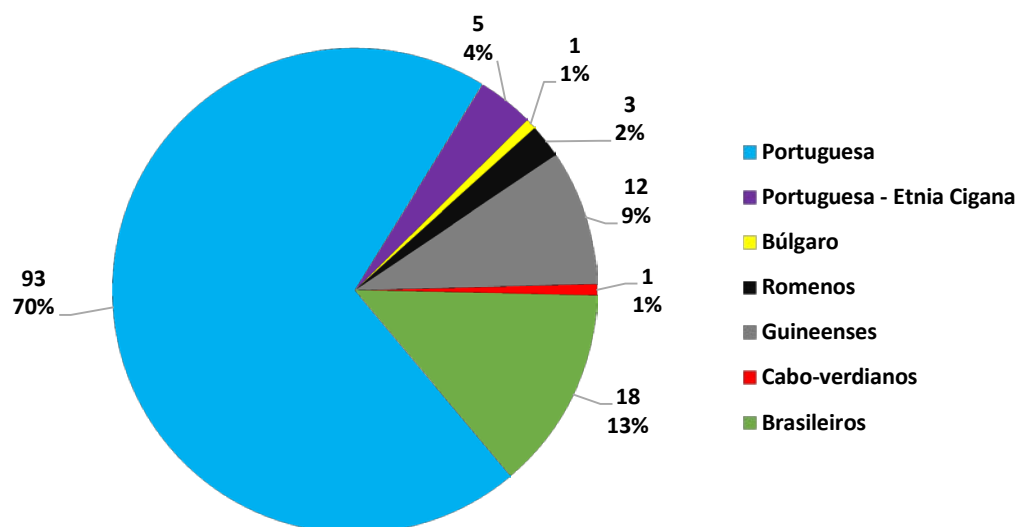


Tabela 3

Distribuição das Nacionalidades

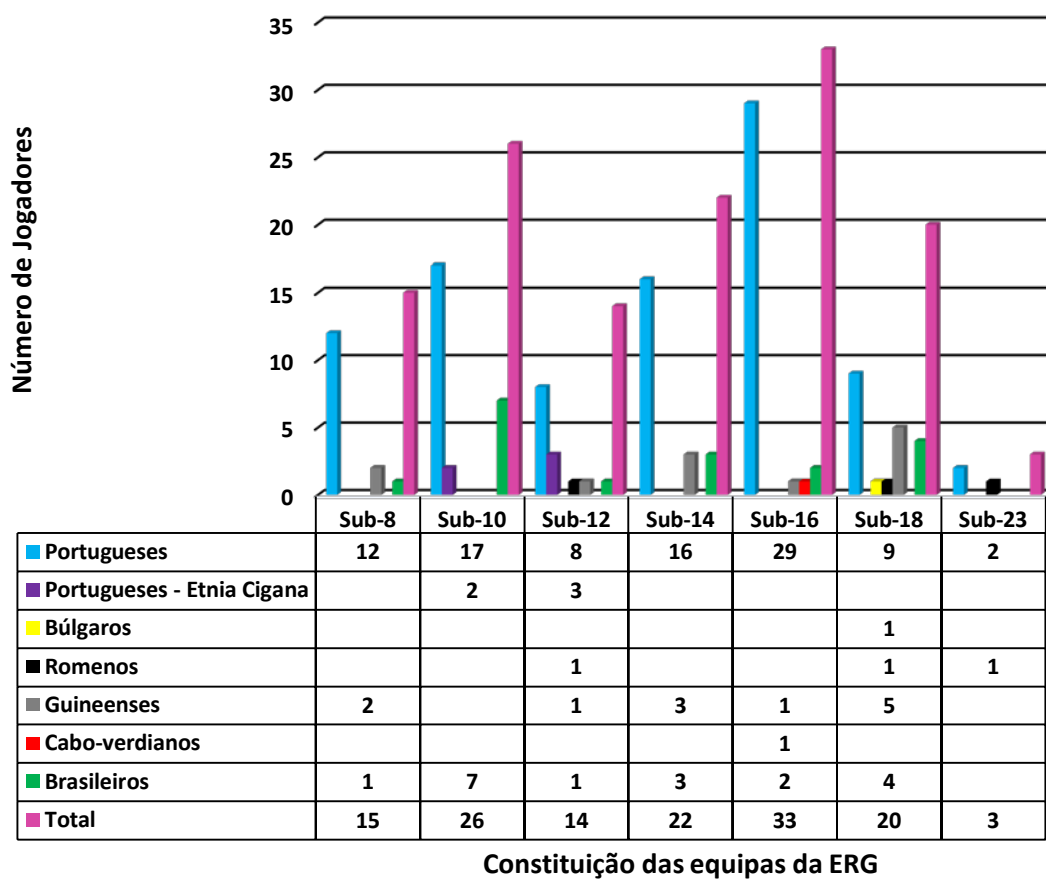


Tabela 4

DVD DO DOCUMENTÁRIO: *UMA MÃO, UMA AJUDA, UM SORRISO*

NOTA: Este DVD contém três ficheiros do documentário mencionado neste relatório. Os ficheiros estão em Mpeg4 (mp4), Quick Time (mov) e Windows Media Player (wmv). Caso o seu visionamento através do DVD não esteja a ser efetuado como o previsto, aconselha-se que se copie o ficheiro desejado para o desktop do seu pc e este seja visionado diretamente dele.